



蔣維崧

劉紹剛編

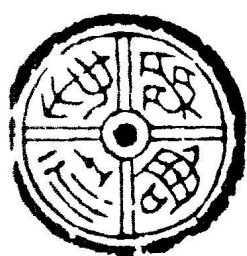
蔣維崧臨商周金文



齊魯書社

蔣維崧 劉紹剛編

蔣維崧臨商周金文



齊魯書社

蔣維崧臨商周金文

蔣維崧 劉紹剛 編

齊魯書社出版發行

(地址: 濟南經九路勝利大街39號 郵編: 250001)

山東新華印刷廠德州廠印刷

787 × 1092 毫米 8 開本 24 印張 7 插頁

1998 年 10 月第 1 版 1998 年 10 月第 1 次印刷

印數 1-2000

ISBN 7-5333-0610-4

J • 48 定價: 98.00 元

武三四王△多艾黑△男△日第共所
明沙△三品△一車△一食△入杪
德△也△口△人△子△月△△△△福△△△△
△△△△△△△△△△△△△△△△△△△△
△△△△△△△△△△△△△△△△△△△△
△△△△△△△△△△△△△△△△△△△△
△△△△△△△△△△△△△△△△△△△△

一九九一年秋始收
邵長益 存 張松 印

多三日既刻雷十乙王十家二回白歸
 斗日成敵日牛牛植了可退中尋
 了師詔中二和牛新今中來既子
 新車十格止番新備卯來88又夫來既
 了新中來既從既從新

元七年三月
 張拉

金文書法和蔣維崧先生的金文書法藝術

金文，是古文字中一個特定的概念，指商周時期鑄刻在銅器上的銘文。在先秦時期，人們把鑄造禮器、樂器等器物的銅稱為「金」，也把銅鑄造的鐘、鼎等器物稱為「金」，所以銅器銘文就叫「金文」。

金文又有大篆、古籀之稱。大篆之名見於《漢書·藝文志》，在《說文解字·叙》中列為秦書八體之一；而古籀則是《說文》中古文、籀文的合稱。從書體劃分的角度看，把金文稱為大篆或古籀也未嘗不可，但從文字學的角度看，大篆、古籀所包含的文字資料不止金文一種，而且它們的時代限定也不相同。《說文》所謂古文實際是戰國時期在東方諸國所通行的文字，無論時代還是地域的覆蓋面都比金文要小。籀文據《說文》的記載是出自周宣王太史籀所作《史籀篇》，近人則認為它是戰國時期通行於秦國的文字，與大篆一樣，屬於小篆的父系文字。總之，它比金文出現的時代也晚得多。因此，我們在這裏還是使用金文這一名稱更為確切。

金文又叫鐘鼎文，這是因為歷代都把鐘、鼎作為禮器、樂器的代表。商周時期使用青銅鑄造器物的種類很多，有禮器、樂器、兵器、符節、生活用具、工具、車馬器、度量衡、璽印等，其中以禮器、樂器佔的比重最大，長篇銘文也最多，所以鐘、鼎就成了青銅器的代稱，青銅器銘文也就統稱作鐘鼎文。

青銅器的發現和研究，早在漢代就已經開始了。漢武帝時，「得鼎汾水上」，並因此改元為「元鼎」。到漢宣帝時，又有「美陽得鼎獻之」，當時的古文字學家張敞對鼎上的銘文作了考釋，並制止了以得鼎為祥瑞的「薦鼎」之舉。這是金文研究的肇始。到宋代，青銅器發現的數量漸漸增多，收藏和研究青銅器的人也多了起來，青銅器及其銘文成為宋代興起的金石學的主要研究對象。劉敞的《先秦古器記》、歐陽修的《集古錄》、呂大臨的《考古圖》、薛尚功的《歷代鐘鼎彝器款識法帖》等三十餘種著作，記載了宋代發現的青銅器，有的還對銘文作了摹錄和考釋，這是金文資料蒐集和整理研究的一個重要時期。然而，金文研究的興盛並成為一個專門學科真正納入科學軌道上來，還是近百餘年的事情。清代以來，新發現的青銅器超過了以前發現的總和，豐富的資料為系統、科學的研究提供了良好的先決條件；近代科學研究方法的傳入，使金文研究逐漸走出了舊金石學的範疇；而上個世紀末葉甲骨文的發現和研究，也促進了金文研究。古文字學逐漸形成，並且涌現出了一批古文字學家，金文研究在不同領域中都取得了極大進展。

金文不僅是研究古代歷史文化和古文字的重要資料，也是研究中國書法藝術的豐富寶藏。商代和西周時期，可以供書法史研究的主要書迹就是甲骨文和金文，它們是我們目前可以見到的最早的漢字。這些由象形字和象形的「構字部件」所組成的漢字具有相當濃厚的圖形意味，這也就決定了漢字出現後就具備了文字實用功能以外的藝術屬性。甲骨文的契刻者都是一些專業的占卜人物，他們在各類占卜用的龜甲獸骨上，留下了極其精美的書迹。但由於甲骨文是在特殊材料上使用的一種特殊用途的字體，受到材料的限制，因此字迹小，方折多，刀刻的因素超過了書寫的因素，與當時毛筆書寫的文字應當有一定的差距。而金文是毛筆書寫後，翻鑄在青銅器上的。與甲骨文相比，金文字迹較大，保留了更多毛筆書寫的痕迹和漢字原始的形態，書寫風格也更加豐富。特別是西周時期出現的大量長篇銘文，更是卜辭中難以見到的。但是，正如許多研究書史的專家們所論述的那樣，這些甲骨文和金文的書迹雖然在今天的人們看來有很高的欣賞價值，當時書（刻）者們却主要是出於實用的目的，與後代書法家有意識的書法創作還是有很大區別的。因此，商代和西周時期只能稱作書法史上的「朦朧期」，是書法藝術尚未進入自覺的濫觴階段。

進入春秋戰國時期以後，漢字由圖形化向綫條化的演變已經基本完成，並開始向筆劃化演進。漢字形體的演變，也是漢字書法演變的兩個重要標志：一，圖形意味的消失，使漢字綫條化的程度更加成熟了。這一時期的金文形體更加整飭、美觀，綫條更加流暢，章法上字距、行距整齊劃一。為了追求字形的美觀和綫條的流暢，在一些筆劃較少的字形上增加了與構字無關的盤曲和增飾，乃至出現了鳥蟲書那樣裝飾意味十足的美術字。正如郭沫若先生在《青銅時代》一書中所說的：「東周以後，書史之性質變而為文飾……中國以文字為藝術品之習尚當自此始。」二，從戰國時期的簡牘帛書看，書寫的筆法日趨豐富，在近年來發現的秦國簡牘中，後代隸書典型的波磔和「蠶頭」狀的起筆都已經出現；而楷書及行草書用筆中的起、按、使轉等筆法，也早在楚簡中肇端。這些都反映出書寫者已經把主觀審美情趣施於文字書寫的過程之中，從而使書法的用筆、結體、章法諸種要素都得到了長足的發展，這標志着漢字書法進入了一個新的發展階段。自春秋戰國至秦漢，文字和書體的演變最為劇烈，以文字為載體的書法藝術也在這種劇變中不斷發展。東漢末年以至魏晉，各種書體已漸完備，並且出現了以張芝、鍾繇和王羲之為代表的書法家群體。書法藝術才達到了一個自覺的新高度，確立了它作為一門獨立藝術的地位。

在早期書法史中佔有重要地位的金文書法，由於數量多，時間跨度長，地域分佈廣，書寫風格也存在着許多差異，所以只有對青銅器的分期斷代有所瞭解，才能對金文書法風格的發展演變有一個比較詳盡的認識。青銅器斷代，首先是要根據銘文本身的記載，確定其時代、所屬王位和國別。例如利簋，其銘文記載了武王征商的關鍵一戰——牧野之戰的經過，因此它就成了西周早期武王一朝所鑄青銅器的

「標準器」。確定了某一王朝的一些標準器之後，再根據這些器物的形制、紋飾、書體特徵、文例以及銘文中出現的人名、事件等，與銘文本身不能確定時代的器物排列、比較、綜合研究，就能基本判斷出某一件青銅器所屬的時代。這就使衆多的青銅器銘文在我們面前有了一個較為清晰的排列，大大便利了我們對其史料價值和書法風格演變的研究。

青銅器上鑄刻銘文，始見於商代晚期，這也是中國青銅文化的一個鼎盛時期。商代青銅器的鑄造技術和紋飾的制作工藝都達到極高的水準，銘文雖較為簡略，大多只有二三字，長篇的也不過三四十字，但從它表現出的質樸、雄渾的藝術風格來看，它不但是一種已經成熟的文字，而且在藝術上也達到了相當高的境界。商代金文書法的突出特點，是充分表現出了文字的象形意味以及毛筆書寫所帶來的綫條變化，它以質樸、自然、雄健、縱逸的總體特徵，揭開了金文書法輝煌的篇章，也對西周時期的金文書法產生了重要影響。

西周時期共經歷了三百餘年，先後有十二王在位，目前金文研究中一般按照王位劃分為三個時期：武王、成王、康王、昭王為早期，穆王、恭王、懿王、孝王為中期，夷王、厲王、宣王、幽王為晚期。凡不能確定王位的青銅器，則分屬於不同時期之中。下面，我們就對西周早、中、晚三個時期金文書法的主要風格特徵作一個簡要的敘述。

西周早期的青銅器，器形和紋飾都是商代風格的沿續。商代金文中圖形意味和毛筆書寫的筆意，也被西周早期的金文所繼承。但是，西周早期的金文中也出現了一些新氣象：第一，銘文的字數普遍增多，像大孟鼎那樣近三百字的長篇銘文，在整個西周時期也是屈指可數的。第二，與商代金文相比，特別是此時出現的結體緊密、含蓄收斂的風格，則是商代金文中未曾見過的。這種風格，對整個西周時期的金文書法都產生了極大影響。第三，西周早期金文開始有突出圓轉的封閉性結構，帶有某些裝飾意味的書法風格，其代表作就是天亡簋（又稱大豐簋、朕簋）。這種裝飾風格在西周早期還未有充分發展，到西周中晚期才逐漸流行開來，並一直影響到春秋戰國時期的金文書法。

西周中期，青銅器的形制、紋飾趨於簡樸，長篇銘文却更多了。自恭王以後，金文中毛筆書寫的筆意逐漸消失，文字的象形化程度也大降低了。前期金文中許多方折用筆之處變得圓轉而無圭角，字形大小日趨勻整，綫條化程度得到了提高。在史牆盤等長篇銘文中，文字更加整飭，行距、字距也益為均等；而在癩鐘等銘文中則出現了界格，使整篇銘文顯得更為工整。作為文字，西周中期的金文表現得更加成熟了，而從書法藝術的角度看，却減少了幾分風韻。

西周晚期，青銅文化逐漸走向衰敗，青銅器制作簡率、粗糙，紋飾沒有任何新的發展。從金文的書法看，西周晚期也處於一個下滑的階

段。其中只有一段時間可以稱為「例外」，那就是周宣王時期。宣王史稱「中興之主」，據說在他的時代由太史籀整理出了《史籀篇》，金文書法也在那時出現了一個復興期：如毛公鼎的敦厚、凝重，頗有西周早期的遺韻，而頌簋、頌鼎等銘文，又以結字工穩、勻稱，大方自然見稱，其修長的形體、圓轉流暢的綫條，對東周書風有很長的影響。被學者認為是史籍所稱「籀書」風格的虢季子白盤，更是綫條化程度極高的作品，它的書法風格對春秋戰國時期的秦國書法乃至秦漢的篆書都產生了很重要的影響。

縱觀商代和西周的金文，文字上是由圖形化向綫條化過渡，書風上是由雄強、縱逸向工穩、含蓄，由方勁、凌厲向圓轉、柔順的轉變。然而文字和書風的演變都是漸變的。往往在一件金文作品中，既有前代書風的影響，又開啟了後代的新風格，同屬一個時期的作品，也會因書寫者不同而呈現出不同風格；不同時期的作品，也會由於各種原因相互影響和滲透，出現相似的面目。因此在研究商周時期的金文書法時，除了要把握某一段時期文字和書法的總體特徵外，還應該打破時代關係，對不同風格流派的金文書法進行多方面的比較，這樣才有可能對商周金文書法有更為深刻和全面的認識。

春秋戰國時期，隨着周王室的衰微和諸侯國勢力日益強盛，不同地域的文化在發展中逐步形成了各自的特色。這一時期的金文書法，既有因時代先後不同而造成的時代風格的差異，又有不同地區及諸侯國地域風格的不同，還有鑄刻精美的禮器與刻劃草率的權量、兵器等因用途不同而使用的書體的不同。因此，只有將時代、地域關係等多方面因素綜合考察，縱橫比較，才能客觀地反映出春秋戰國時期金文書法的不同流派和發展演變的軌迹。春秋戰國時期的金文書法，大致經歷了三個階段的風格演變。第一階段即考古學所稱的春秋早期和中期，此時的青銅器無論是器形、紋飾還是銘文書法，在西周晚期的基礎上還沒有什麼發展，金文書法中也沒有形成明顯的地域性風格，例如相對秦國而言的東方諸國，對銘文大多繼承了西周晚期圓渾、凝重的書風，然而形體結構却日趨松散，顯露出江河日下的頹風。倒是秦國金文書法中顯示出了一種新氣象。像春秋早期的秦公鐘、秦公罍及中期的秦公簋等作品，上承西周宣王虢季子白盤的籀書，下啟秦漢的小篆，奠定了秦系金文書法的基本風格。總的來看，這一階段的金文書法基本屬於西周晚期的延續，真正的東周書風還沒有建立起來。

第二階段是春秋後期和戰國早期，這是一個青銅文化的復興時期。這時的青銅器鑄造工藝有了進一步的完善和改進，器形和紋飾變得華麗、精美。與商代和西周早期的莊重、森嚴以及濃厚的宗教神秘感所不同的是，這時的器形、紋飾表現出更多的世俗氣息，這種華美是輕鬆的、富有生活氣息的，而精細的程度讓人感覺到有些過分繁縟。與這種變化密不可分的，就是一種以形體修長、用筆圓轉為主要特徵

的新書體在東方諸國開始流行，並且形成帶有濃郁地域性特色的多種書風。其中晉系的金文寓華麗於樸素之中，寄流暢於平實之內，隱隱透出「豐中銳末」的筆意；齊系金文形體修長，用筆圓轉流暢而極少與形體無關的盤曲，轉折處圓中寓方，既不同於楚系的圓渾雍容，又與「規旋矩折」的晉系有一定距離；而特色最為明顯的楚系金文，形體最為修長，用筆更為圓轉柔婉，其中與字形結構無關的盤曲綫條也比較多，形成了雍容華貴、裝飾意味很足的獨特風格。在屬於楚系文化圈的吳、越、楚、蔡等國，裝飾風尚的進一步演進和錯金銀工藝的需要，產生了增加盤曲和鳥、蟲等裝飾部件的美術體——鳥蟲書，這是以文字為藝術品，進而取代紋飾的裝飾作用的一種典型書體。這一階段的金文書法，最能代表整個春秋戰國時期的金文書法風格，它是書寫者的主觀審美情趣揉入書寫過程的產物。另外，不同地域文化發展的相對獨立性，也使不同地域「文字異形」的現象日趨嚴重，各種「俗體」開始滲透到金文這種以往正體文字為主的領域中去。到戰國中晚期，這種現象愈演愈烈，一發不可收拾。這是秦代之所以要統一文字的主要原因。

第三階段為戰國中晚期。這時的青銅器一改前一階段的繁縟、華麗的崇尚，轉為樸素、實用的全素面樣式，銘文也多由鑄款改為刻款。戰國中期刻款的銘文，還保留了一些圓轉、華美的書風，只是因琢刻的緣故，有的顯得細勁，有的略感纖弱而已。這一時期最為精美的金文，當屬河北平山出土的中山王方壺、中山王鼎和釵壺。其銘文篇幅長達四百餘字，堪稱戰國金文之冠，行文流暢，文字精美，圓轉處流暢自如，直筆挺拔勁利，雖屬刻款，仍能準確地反映出「豐中銳末」的筆意，這在刻款銘文中是極為罕見的精工之作。而到戰國晚期，刻款的銘文已不再採用圓轉、流暢的銘刻體，而多採用日常實用的手寫體，刻劃草率的銘文佔了絕大多數，其中楚系的金文書法，由修長的縱勢變為扁平的橫勢，變化最為顯著。這種刻款銘文所表現出的質樸、率意，固然是製造者不求精意的產物，而另一方面也是對前一階段繁縟、華麗的裝飾意味的一種反動，其中於縱肆和漫不經意中所流露出的天真活潑的生動趣味，也反映出了當時人審美情趣的轉變。

隨着文字由古文字向今文字的演變，殷周金文早在漢代便成了人們眼中的「古文」，認識的人已經很少了。漢代以後，篆書漸漸從實用領域退出，金文更成了絕響。一直到清代中晚期，隨着金石學的興起，古代金石資料才重新被書法家發掘出來，為學習和創作所用，並涌現出了一批成就卓著的書法家。像以秦篆結合漢碑額入書、入印的鄧石如，以兩周金文及漢金文入書、入印的黃牧甫，以石鼓文入書，並影響其畫、印的吳昌碩，而吳大澂則是第一個將金文化入先秦各類古文字資料，以書寫大篆而聞名的書法家。從此，金文——大篆開始成為傳統的楷、隸、行、草、（小）篆之外書法創作的「新」書體。

吳大澂作為早期的金文書法家，在金文資料的收集和整理方面都有很大貢獻。他編著的《說文古籀補》，代表了那個時期金文研究、釋

讀的水平，他的金文書法，凝重大度，端莊謹嚴，用筆爽勁樸實，在傳統的小篆之外開闢了一個新境界。但金文書法的水平，往往受到當時金文研究、認識水平的制約，吳氏當然也不能例外。那時金文發現的數量相對今天還比較少，釋讀的字數也不多，所以吳氏用金文書寫文辭時，不可避免會出現大篆、小篆雜用，不同時代文字混用的現象。此外，小篆左右對稱，端莊整飭的結構和粗細均勻的綫條，在他的金文書法中還佔着相當多的比重，所以他的金文書法缺少商周金文那種生動、自然的獨特韻味，沒有將金文從小篆的影響下完全獨立出來。吳大澂之後，羅振玉、丁佛言等人在金文書法上均有很高的造詣。羅氏一生收集和整理出版了大量的金文和其他古文字資料，其中《三代吉金文存》是本世紀上半葉金文資料蒐集、整理的集大成之作，豐富的學識與開闊、廣博的眼界，使他的金文書法格調十分高雅，然而小篆的遺迹依然很多。丁佛言對金文也有一定研究，在金文書法上致力頗多，他所臨寫的殷周金文作品筆力遒勁，結體生動，頗得商周金文書法之風韻，在金文書法藝術上又有了新的邁進。

隨着當代金文發現和研究水平的不斷提高，金文書法藝術的水平也有了相應的提高。蔣維崧先生的金文書法，就是當代的傑出代表。他在金文書法的用筆、結體和文字取材與藝術風格的處理上，都在前人基礎之上有所突破，形成了鮮明的藝術風格。蔣先生對金文書法的研究和創作，是從以殷周金文入印開始的。蔣先生早年在中央大學讀書時，從師於著名學者和書法篆刻家喬大壯先生學習治印，他的印章熔黃牧甫凌厲、洗煉的刀法與喬大壯精妙、高雅的佈局為一爐，尤其在殷周金文入印上繼承和發展了黃牧甫、喬大壯的篆刻藝術，使金文入印的形式和藝術風格都更加豐富。此後，他又在金文書法的研究和創作上投入了極大的精力，蔣先生步入晚年以後，客觀地對書法史進行了分析，他認為自魏晉以後，書法家們着重致力於楷、行、草書，到清代，篆書、隸書才真正有所發展，而金文書法的創作更有相當大的發展潛力，今天金文發現的數量大大增多，使我們見到的金文和其他古文字資料超過了前人；金文釋讀和斷代分期等研究的深入，使我們對金文書法的認識也提高了。有如此好的條件，我們應該在金文書法的創作上有所作為。因此通過積年的藝術實踐，蔣維崧先生的金文書法經歷了從秀潤到蒼勁，從單純一致的綫條到豐富多變的綫條等藝術風格的轉變，不斷有所創新和發展，書法藝術日臻完美。

蔣維崧先生的金文書法作品，可以分作臨寫殷周金文和用金文書寫的詩文兩類。用毛筆在宣紙上臨寫金文是對殷周金文的再創作。首先，殷周金文風格多樣，其中也有高低、雅俗之分，這就需要臨寫者在眾多金文中取其藝術水平高的作品有選擇地臨寫，這本身就是作者審美水平的一個體現。過去有些書法家臨寫金文時，或取法不高，對精品視而不見，却對某些風格怪異、書刻草率的作品津津樂道，或眼界不寬，專取一兩種器銘臨寫終生，缺少對商周金文總體把握和廣泛吸取，風格不免單調。蔣維崧先生臨寫的金文，建立在對商周金文深

入、廣泛研究的基礎上，取材廣博而又經過認真對比與選擇，臨寫金文既能抓住其風格特徵，使臨寫的作品面目多樣，又能在不同作品中貫穿着作者的個人風格，體現出深厚的藝術功力。

第二、金文是經過書、刻、鑄多次工藝完成的，我們所能看見的，是鑄造在青銅器上的最後效果。而今天用毛筆在宣紙上書寫，無論是用筆、結體還是章法佈置，都要進行一些改造，以適應現代人的審美情趣。這其中反映了作者的書法審美趨向與對殷周金文的認識程度。蔣維崧先生臨寫的金文作品，充分發揮了毛筆在生宣紙上書寫的特性，既有用筆的起伏輕重與行筆節奏的變化，又有墨色的滲化與濃淡潤燥的不同。他十分敏銳地捕捉到殷代金文中用筆粗細的變化，並給予藝術的歸納和誇張，揉入到金文書法中去，使用筆更加豐富而富於變化。他非常注重毛筆的提按與節奏，以迅疾、輕提表現綫條的流暢與收筆處的爽勁。特別是利用生宣紙對水墨敏感的特性，通過墨色的滲化效果和潤燥變化寫出的筆道中綫濃黑，邊緣淡化，以此達到流暢的行筆與表現金文厚重感這一矛盾的統一，使綫條極富立體感。通過筆墨的豐富變化，使作品凝重中見流暢，自然中見生動；殷周金文的神采、風韻，融入了蔣維崧先生的書法作品之中，形成了他鮮明的藝術風格。

第三、殷周青銅器經歷了數千年泥土的侵蝕，多有銹蝕、斑駁，出土後再經過清理、剔文等必要的修復工序，因此銘文會出現字形漫漶或誤剔造成的失真。這就給臨寫造成了一定的難度。一般來說，臨寫金文要盡量選擇字迹清晰的作品，但有的作品書法精美，風格獨特，只是個別字模糊不清，能不能臨寫，就要取決於書家的文字修養與功底如何了。遇到這種情況時，蔣先生或參照本銘文中字迹清晰的同一字補上不清晰的文字，或根據釋文參考同時期其他銘文上相同的文字。當然對於有確實無法辨識的文字也只能割捨，這反映了他做為文字學家的謹嚴態度。因此蔣先生臨寫的金文雖然是書法作品，但用字考究，比許多金文摹本在神采和結構上更勝一籌。

在對殷周金文深入研究和廣泛臨寫的基礎上，蔣先生創作了大量以金文書寫古代詩文的作品，這類創作作品更突出地反映了蔣先生在金文書法上的成就。臨寫金文能够基本體現出原作的風貌，是比較容易做到的，有些書法家臨寫得可以很像，但創作時就難以有臨寫作品的風采了。像丁佛言那樣的大書法家，創作作品也比臨寫作品遜色很多。蔣維崧先生用金文創作的作品，成功地處理了金文中不同時代文字的風格區別與統一，不同用途的古文字資料與金文的統一，不同時代的金文字形用筆的劃分和統一幾個關係，使創作作品風格多樣而又能統一在一個書家的個性特徵之中——這個個性特徵，也就是書家的獨特語言——以極富個性的結構用筆所表現出的高雅的審美情趣。

對於金文不同時代的文字書寫風格的不同，蔣維崧先生也十分注意。在多年的書法藝術實踐中，對不同時代金文書法的用筆、結體作了大量對比和細致分析，這就使他對不同時代金文書法的特徵和規律有了很好的把握。然而，金文字數本來就少，寫一幅十幾個字的文句，不可能在同一時期的金文中找全相應的字，在這種情況下，就要求將一些不同時代的文字統一到一種風格的基調上來，對其中文字的形體、用筆進行適當改造，使之既有時代特點，又能和諧統一。沒有對文字形體和書法風格演變的深厚學識，是難以做到這一點的。在這點上，蔣維崧先生成為我們的楷模。

用金文進行書法創作，最常遇到也是最讓書法家感到難以處理的，就是金文字數「太少」，許多後代詩文中所用的字，在金文中還沒有出現過。有的書法家只好根據《說文》小篆的結構去拼湊，這也是一種沒有辦法的辦法。但現在認識的金文多了許多，舊工具書裏誤釋、未釋的字都得到了正確的釋讀，此外其他各種古文字資料，也彌補了金文字數少的不足。蔣維崧先生在進行金文書法創作時，十分注意吸取當今古文字研究的最新成果，尤其注重對各種新出土、新發表資料的研究，並將它們吸收到書法創作中來，簡書、古璽、陶文上的文字，他都能有選擇地化入金文書法，《說文》古文、籀書以及三體石經、《汗簡》等傳世古文，也是他金文書法創作的參考資料，這就大大彌補了金文字數少的缺陷，盡可能限制拼字的現象。蔣先生無論取哪一種古文字的資料揉入金文書法，總是能使書寫風格統一在金文之中，不露痕迹，這反映了他對古文字熟練的駕馭能力。

用金文進行書法創作，既要保持殷周金文的風采，又要體現出作者的藝術匠心，商代和西周早期的金文用筆雄強，綫條變化豐富，結體生動自然，但字數較少；戰國文字資料豐富，字數較多，但用筆和綫條的變化不如前者，結體也以勻整、左右對稱者居多。蔣維崧先生將二者有機結合起來，在他的金文書法作品中，綫條粗細的變化豐富而不失法度，結體生動而各具姿態，文字學家的嚴謹和書法家的藝術創造力，在蔣先生的金文書法作品中得到了高度的統一。比起其他書體來，金文書法家的學者化程度是最高的。從早期的金文書法家吳大澂、羅振玉、丁佛言，到當代的容庚、商承祚、徐無聞諸先生，都是成就卓著的文字學家。蔣維崧先生也是一位在語言文字和書法篆刻各方面都有許多成就的學者和藝術家。

蔣維崧先生字峻齋，一九一五年生，江蘇常州人，一九三八年畢業於中央大學，解放後在山東大學長期從事教學和研究工作。晚年又擔任《漢語大辭典》一書的副主編，參與了這部中國歷史上最大的辭書的編寫。他曾經擔任中國語言學會理事、中國訓詁學會學術委員、中國書協理事兼篆刻委員會委員、山東省書法家協會主席等職，現任山東省書協名譽主席、西泠印社社員、山東省文史館館員、山東大學教

授。其書法兼擅諸體，楷書由褚遂良、虞世南入手；行草書曾師從於著名書法家沈尹默先生；所作甲骨文筆力雄健，結體謹嚴；小篆行筆圓中寓方、結體勁俏，于斯、冰之外，別樹一幟；晚年見秦漢簡牘帛書，又喜作古隸，質樸而多有新意。從他的行草書和小篆隸書等作品中，人們也不難發現金文筆法的痕迹，這是以往書家中很少見到的一種古樸氣息。

本書選錄了殷周金文不同時期不同風格的一批代表作品，以及蔣維崧先生臨寫的百幅書法作品，以供金文書法愛好者欣賞和臨寫。這些作品都是蔣維崧先生近兩年專為此書而作的，可以幫助讀者更好地體會金文書法的形體結構和用筆。為了使讀者從書法藝術的角度對殷周金文有更全面的了解，蔣先生囑我作文介紹，遂不揣冒昧，撰此文忝充此書之序。限於學力不深，文中如有不當之處，尚請讀者指正。

本書所引青銅器銘文及釋文，多採用自上海博物館編《商周青銅器銘文選》（文物出版社），此外，還採用了唐蘭《西周青銅器銘文分代史徵》等著作中的釋文。本文主要參考書還有李學勤《東周與秦代文明》、何琳儀《戰國文字通論》，文中未能一一注明出處，尚祈著者見諒。在此表示感激。本書的金文釋文由山東大學古籍研究所劉聿鑫教授抄寫。

劉紹剛

一九九六年十一月

目錄

序號	器名	臨本頁碼	拓片頁碼	釋文頁碼
一	小臣餘尊	一	一〇一	一四六
二	小子奮卣	二	一〇二	一四六
三	絳簋	三	一〇三	一四七
四	作冊般鬲	四	一〇四	一四七
五	二祀邲其卣	五	一〇五	一四八
六	六祀邲其卣	六	一〇六	一四八
七	毓祖丁卣	七	一〇七	一四九
八	利簋	八	一〇八	一四九
九	豐方鼎	九	一〇九	一五〇
一〇	禽簋	一一	一一〇	一五〇
一一	保卣	一二	一一一	一五一
一二	大保簋	一四	一一二	一五一
一三	匱侯旨鼎	一六	一一三	一五二
一四	夔方鼎	一七	一一四	一五二
一五	征角	一八	一一五	一五三
一六	庚嬴卣	一九	一一六	一五三
一七	大孟鼎	二三	一二七	一五四

序號	器名	臨本頁碼	拓片頁碼	釋文頁碼
一八	旅鼎	二八	一一八	一五六
一九	獻簋	三〇	一二九	一五六
二〇	叔趯父卣	三四	一二〇	一五七
二一	趯卣	三九	一二一	一五八
二二	作冊旂觥	四〇	一二三	一五八
二三	作冊令方彝	四三	一二三	一五九
二四	臣辰盃	四八	一二四	一六一
二五	臣卿鼎	五一	一二五	一六一
二六	同卣	五二	一二六	一六二
二七	長田盃	五三	一二七	一六二
二八	綫方鼎	五五	一二八	一六三
二九	繁卣	五九	一二九	一六四
三〇	異仲壺	六三	一三〇	一六四
三一	牆盤	六四	一三一	一六五
三二	三年癸壺	六五	一三二	一六七
三三	諫簋	六九	一三三	一六七
三四	夢生盥	七三	一三四	一六八

序號	器 名	臨本頁碼	拓片頁碼	釋文頁碼
三五	史頌簋	七五	一三五	一六八
三六	頌鼎	七七	一三六	一六九
三七	虢季子白盤	八二	一三七	一七〇
三八	毛公鼎	八四	一三八	一七一
三九	函皇父盤	八九	一四〇	一七五

序號	器 名	臨本頁碼	拓片頁碼	釋文頁碼
四〇	臧孫鐘	九一	一四一	一七五
四一	齊侯盂	九二	一四二	一七六
四二	國差簠	九三	一四三	一七六
四三	秦公鐘	九四	一四四	一七七

子王亦見見自

王王亦亦見見自

王王來來之之方方

王王一一視視之之日